

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.180107>

Recebido em 25/05/2023 | Aprovado em 26/06/2023

Dossiê: Arte, Corpo e Discurso: o Político e o Poético no Movimento dos Sentidos
Dossier: Art, Body, and Discourse: The Political and the Poetic in the Movement of the Senses
Nadia Neckel, Luciana Vinhas, Luciene Jung de Campos, Suzy Lagazzi (Organizadoras)

RASGADURAS DA IMAGEM CORPO-SUJEITO PARADOXAL E-FEITO ANGÚSTIA DISCURSIVIZADO EM PELES RENDS OF THE PARADOXICAL ANGUISH-EFFECTED SUBJECT-BODY IMAGE DISCURSIVIZED IN SKINS

Renata Marcelle Lara*

Resumo: *Pela intrincação material entre Análise de Discurso pecheutiana, Psicanálise lacaniana e Estudos da Imagem hubermanianos, este artigo analisa a discursivização do corpo-sujeito paradoxal e-feito angústia no filme espanhol Pieles (Peles, 2017) e interroga como tal corpo (se) significa (n)as contradições do social que o encurrala no jogo (do avesso) do imaginário. Para tanto, mobiliza o dispositivo discursivo o artístico como rasgadura da imagem (Lara, 2022) que (se) materializa (n)o jogo poético-político, fazendo rasgar/fissurar a imagem especular na emergência de corpos-sujeitos reais.*

Palavras-chave: *Discurso filmico-artístico. Imagem. Rasgadura. Peles. Real do corpo.*

Resumo: *Through the material intertwining of Pecheudian Discourse Analysis, Psychoanalysis and Hubermanian Image Studies, this article analyses the discursivization of the paradoxical anguish-effected subject-body in the Spanish film Pieles (Skins, 2017) and interrogates how such body (is) signifies(ed) (in) the contradictions of the social that corners them within the (reversed) imaginary play. To do so, the discursive device the artistic as a rend of the image (Lara, 2022) is convened, which (is) materializes(ed) (in) the poetic-political play, rending/fissuring the specular image in the emergence of real subject-bodies.*

Palavras-chave: *Filmic-artistic discourse. Image. Rend. Skins. Real of the body.*

UM CORPO ABERTO

Birman (2021, p. 180) chama atenção para o fato de que, “na cultura da estetização do eu, o sujeito vale pelo que parece ser, mediante as imagens produzidas para se apresentar na cena social [...]”. Mas ao mesmo tempo em que a cultura do visual e o culto ao visual alimentam a necessidade universal(izante) de um mundo *semanticamente normal(izado)*, que passa pela relação primeira do sujeito com *seu próprio corpo*, retomando Pêcheux (1997a), o artístico, como potência po(i)ética estruturante da arte que é língua(gem) e(m) discurso, materializa o jogo poético-político no ponto de (des)encontro da imagem corporal especular, de um *eu ideal*, com a imagem escópica, no devir do corpo-sujeito.

* Doutora em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora Associada da Universidade Estadual de Maringá (UEM). E-mail: rmlara@uem.br.

Em um mundo normali[ti]zado, em que não há espaço para a alteridade, *Pele*s (Peles, 2017), filme espanhol de Eduardo Casanova, nos confronta com a *angústia* (Lacan, [1962-1963] 2005) de corpos-sujeitos estigmatizados socialmente por “ferir/ameaçar” padrões de normalidade na emergência discursiva de corpos-sujeitos reais (constituídos na/pela falta).

Entre a angústia dos sujeitos personagens que se emaranha à angústia do sujeito na *espectação*, há mais do que um desconforto. Nesse drama artístico de um imaginário social que aprisiona corpos-sujeitos identificados a patologias físico-psíquicas (deformações corporais, Transtorno de Identidade e Integridade Corporal, entre outras), eles são discursivizados e discursivizam em cenários “cor-de-rosa” e “roxo-lilás”. Enquanto nos espaços discursivos logicamente estabilizados é impossível que se tenha o ânus no lugar da boca e vice-versa, e se veja beleza em um rosto *disforme* daquilo que regula a normalidade estética para os sujeitos sociais, ou, ainda, que se deseje não ter pernas e tê-las represente amputação do sujeito e motivo de sua infelicidade, em *Pele*s (2017), nos deparamos com: Samantha, a moça cujos orifícios do ânus e da boca são invertidos; Cristian, adolescente desejante de um “corpo pleno”, sem pernas; Ernesto, o homem atraído por mulheres fisicamente deformadas, como Ana, que vê beleza em Guille, seu amante, cujo rosto e pescoço são desfigurados por queimaduras.

O tensionamento das “aparências da coerção lógica disjuntiva” (Pêcheux, 1997a, p. 30) promovido na/pela discursividade filmica configura os sujeitos de *Pele*s como corpos-sujeitos paradoxais (entre vítima-culpado; protetor-carcereiro; belo-horrendo), em sua constância contraditória e ambígua, “[...] simultaneamente, idênticos consigo mesmos e [que] se comportam antagonicamente consigo mesmos” (Pêcheux, 2011, p. 115, grifo do autor), em meio a contradições que tensionam a(s) tonalidade(s) dos sentidos.

O interesse por tais corpos como objeto discursivo de investigação levou-me à observação, pelos personagens recortados na configuração do *corpus* de análise, do que (*des*)regula a imagem especular: um corpo-imagem cuja “anomalia/disfunção” corporal é *visível* aos olhos, pela exposição do ânus no enclausuramento da boca, e que materializa uma perturbação anômala do *eu ideal*; um corpo-imagem parcialmente *visível* aos olhos, cujo Transtorno de Identidade e Integridade Corporal, como patologia psíquica, produz cortes do/no sujeito, materializando distorções do *eu ideal*; um corpo-imagem que engana o *eu ideal*, pois é, aparentemente, *invisível* aos olhos, mas materializa a ameaça (pelo fantasma do despedaçamento) desse *eu* ao ser estigmatizado também por uma patologia psíquica: sentir/ver beleza em disfunções estético-corporais, e desejar mulheres desse perfil; um corpo-imagem *in-visível* aos olhos, já que à *de*-formação responde diferentemente o *olhar/ser olhado*, “fazendo-se presa de um suspense, um instante antes mas já diante da terrível, inquietante e estranha percepção” (Rivera, 2011, p. 58-59).

Foi pelo olhar para esse corpo-sujeito paradoxal discursivizado em *Pele*s, na condição de objeto artístico-discursivo, “como uma estrutura a que se tem acesso pelas falhas” e “*se submete à irrupção da falta, que lhe é constitutiva*” (Leandro-Ferreira, 2013, p. 128, grifos da autora), da perspectiva pecheutiana em entremeios lacaniano e hubermiano, que cheguei à angústia. Em âmbito psicanalítico, ela é resultante da relação do sujeito com o objeto causa de desejo, como o sinal, dentre todos, que “não engana” (Lacan [1962-1963], 2005, p. 178), por ser sinal do real. Tal como fazem Sobral e Viana

(2019, p. 225), apoio-me na compreensão lacaniana, que ele sustenta no texto-conferência *A terceira* (1974), “[...] de que o que angustia o sujeito é o corpo, uma vez que ele porta um saber ignorado pelo sujeito, o saber inconsciente no nível da pulsão”.

Sendo a pele o “invólucro do corpo”, conforme Jeudy (2002, p. 83), o “eu-pele” como resposta “à necessidade de um envelope narcísico” (Anzieu, 1989, p. 44) protetor de uma imagem do *eu ideal* (estádio do espelho) sofre fissuras na emergência da opacidade do corpo. Assim, a pele é o ponto (*im*)preciso em que a imagem-corpo especular é *rasgada* (Didi-Huberman, 2015) pelo olhar, este “furo iluminado que no Outro meduseia o sujeito” e é “presença que espreita o sujeito da angústia” (Quinet, 2004, p. 291).

O objetivo de analisar o corpo-sujeito paradoxal e-feito angústia em *Peles*, tomado como objeto artístico-discursivo de investigação, levou-me à pergunta norteadora do *corpus*, que indaga *como* tal corpo significa(-se) (n)as tensões do social que o encurrala no jogo (do avesso) da visibilidade. Trata-se, assim, de um *sujeito-feito e efeito-de-linguagem*, como compreende Leandro-Ferreira (2013, p. 128): “um sujeito assujeitado, da ideologia, e um sujeito desejanste, da psicanálise. Um sujeito que tem um traço de determinação dupla, uma determinação constitutiva, que é revestido de existência histórica e interpelado em um ritual que o captura num processo sem início nem fim”. Sujeito de *Peles* que é tanto *feito-angústia* quanto é *efeito-de-angústia*.

A discursividade desestabilizadora de *Peles* (2017) ganha corpo no/pelo trabalho do artístico na *com*-posição, jogando com o poético (como deriva) e o político (como divisão/disputa) na torção desses corpos paradoxais tensionados por contradições do social que retornam a angústia. Histórias aparentemente paralelas envolvendo os personagens se cruzam, se atravessam e se afetam. São, ao mesmo tempo, fragmentos e emaranhamentos sociais, independentes e consequentes entre si, produzidas como fissuras da ilusão de individualidade, que põem em relação os sujeitos de *Peles* na medida em que, de forma intrincada, sofrem ou provocam dor, medo e angústia.

Os cenários saturados de rosa e de roxo-lilás em meio a tons pastéis inquietam pela *in*-consistência da suavidade ao atravessarem e serem atravessados pelos corpos-sujeitos estigmatizados por deformações e transtornos psíquicos. Inscritos em aprisionamentos psicossociais, buscam sobreviver à *a*-normalidade, dando-se de encontro com a angústia, a encontrando. Tematizada por Lacan no *Seminário 10*, a angústia, como explicam Sobral e Viana (2019, p. 234), diz respeito à “invasão do real no imaginário e no simbólico, afetando diretamente o corpo no qual presentificam-se alguns de seus sinais, como: sensação de esfriamento, aceleração cardíaca, tremores, suores, vertigens”. Sinais estes que não funcionam como sintomas de algo recalcado, mas sim apontam para a “relação do sujeito com o objeto *a*, no nível da pulsão, nível do gozo, efeito de um retorno ao corpo da incidência do real” (SOBRAL; VIANA, 2019, p. 234, grifo das autoras).

Peles nos *des*-conforta ao *rasgar*, pelo trabalho do artístico que movimenta a angústia na discursividade fílmica, “o espetáculo da imagem em seu lado belo” que “faz suspirar o sujeito do desejo devido à sua pulsão e brilho”, encobrendo “a falta que lhe é constitutiva”. Assim, dá a ver o espetáculo da imagem como “sede do mal-estar na cultura ao presentificar o supereu com suas imagens impregnadas pelo real impossível de suportar que provocam o sentimento de culpa no sujeito” (Quinet, 2004, p. 281).

O ARTÍSTICO COMO DISPOSITIVO DISCURSIVO DE ANÁLISE

A noção de *rasgadura da imagem* mobilizada no meu trajeto de pesquisa advém do historiador da arte e estudioso da imagem Didi-Huberman (2015), e é movimentada em entremeios lacanianos, com interesse discursivo, intrincado ao *artístico* – tomado em seu potencial estruturante da arte.

Rasgar a imagem é, nos termos de Didi-Huberman (2015, p. 185), “abrir a imagem, abrir a lógica”, “romper alguma coisa”. Como diz, essa *alguma coisa* está “no lugar de uma abertura e de uma cisão: a visão ali se rasga entre ver e olhar, a imagem ali se rasga entre representar e se apresentar” (Didi-Huberman, 2015, p. 205, grifos do autor).

Rasgadura que o autor potencializa ao mobilizar a noção freudiana de sonho – mas “de olhos bem abertos” (Didi-Huberman, 2015, p. 205) – e lacianiana de olhar, pela qual comparece o inconsciente, princípio da incerteza, o próprio anacronismo da imagem perturbando a organização vigente. *De olhos bem abertos*, porque, como explica Didi-Huberman (2015, p. 205), no trabalho da rasgadura *alguma coisa* que não é possível (se) apreender (inteira e duradouramente), já que não se está sonhando, e atinge o sujeito “na visibilidade do quadro como um acontecimento de olhar, efêmero e parcial”.

Aproprio-me da noção de “rasgadura da imagem” no sentido discursivo de abertura ao processo (em seus *descontínuos*) *deslinearizante*, *desconcertante*, *deslogicizante*, em que comparecem a historicidade, o paradoxo, a contradição, pelo trabalho poético-político do artístico – este que, de fato, é a *potência estruturante da arte*. Apropriação tomada aqui pela designação pecheutiana de “[...] tornar seu um conceito proveniente de outro lugar”, sendo que “isto só pode ocorrer pelo processo de teorização”, como esclarece Indursky (2005, p. 187). E é justamente pelo trabalho de teorização que chego à noção de *artístico como rasgadura da imagem* (Lara, 2022) na condição de dispositivo discursivo de análise, que venho sustentando em recentes trajetos investigativos¹.

UM ROSTO SEM FACE/IDENTIDADE

Samantha, a personagem que tem o sistema digestivo invertido (ânus no lugar da boca e vice-versa), mora com o pai, de aparência albina, em uma casa ambientada e ocupada por objetos de tonalidades roxo-lilás, cores estas que também predominam nas vestimentas dos dois. Há uma superproteção paterna, no sentido de resguardá-la num “mundo de fantasia”, em que a “normalidade”, de outra ordem, se instala como “lar”. Observa-se, ao longo do filme, a orientação paterna para que a filha não saia de casa com o rosto exposto/descoberto. Em uma das cenas de comemoração do seu aniversário, o pai lhe presenteia com uma máscara de cabeça de unicórnio: “Uma máscara de unicórnio para quando sair na rua. Gostou? [...]. Ual! Está linda!”.

Vasconcelos e Pena (2019, p. 29) explicam que a fantasia seria uma de “tela de proteção” pela qual o sujeito busca “driblar a falta primordial, que se encontra no campo

¹ Além do texto de Lara (2022), outros cinco da mesma autoria, que se encontram no prelo, abordam o *artístico como rasgadura da imagem* na condição de dispositivo discursivo de análise.

do insuportável – a inconsistência do Outro”. Retomando Lacan em seu *Seminário, livro 10: a angústia*, os autores apontam que “[...] a presença do objeto *a*, enquanto angústia, pode se manifestar por meio da relação fantasmática ou por um encontro não esperado com o real, no qual o objeto se presentifica sem a proteção da fantasia” (Vasconcelos; Pena, 2019, p. 29).

O “mundo de fantasia” criado pelo pai de Samantha põe-se constantemente em choque com as contradições sociais que fazem furo no “mundo semanticamente normal”, e das quais não há como escapar. Aproximadamente entre os 8 e 10 minutos do filme, em casa, Samantha tira uma *selfie* e publica no seu perfil do Instagram. Posteriormente, quando estava em uma lanchonete para uma refeição líquida (somente o que podia ingerir), ela recebe a seguinte notificação, em letras garrafais: “HEMOS ELIMINADO TU PUBLICACIÓN PORQUE NO CUMPLE NUESTRAS NORMAS COMUNITARIAS” (“REMOVEMOS SUA POSTAGEM POR VIOLAR OS TERMOS E CONDIÇÕES”, tradução legendada em português²).

Nos *Termos de Uso* do Instagram, em **Remoção de conteúdo e desativação ou encerramento de sua conta**, lemos a seguinte informação:

Poderemos remover qualquer conteúdo ou informação que você compartilhar no Serviço se acreditarmos que esse conteúdo viola estes Termos de Uso ou nossas políticas (incluindo nossas [Diretrizes da Comunidade do Instagram](#)) ou estivermos autorizados ou obrigados por lei a fazê-lo (INSTAGRAM, 2023, online, grifos do autor).

Ao clicarmos em **Diretrizes da Comunidade do Instagram**, retorna, entre outras, a seguinte mensagem: “**não permitimos nudez** no Instagram. Isso inclui fotos, vídeos e alguns conteúdos criados digitalmente que mostram **relações sexuais, genitais e foco em nádegas** totalmente expostas”. No entanto, “[...] **fotos** [...] em situações **relacionadas à saúde (por exemplo, pós-mastectomia, conscientização sobre câncer de mama ou cirurgia de confirmação de gênero)** ou como ato de protesto **são permitidas**” (Instagram, 2023, online, grifos meus).

Althusser (1980, p. 110) explica que a estrutura de toda ideologia é *especular e duplamente especular*, assegurando o seu funcionamento.

O que significa que toda a ideologia é *centrada*, que o Sujeito Absoluto ocupa o lugar único do Centro, e interpela à sua volta a infinidade dos indivíduos como sujeitos, numa dupla relação especular tal que *submete* os sujeitos ao Sujeito, embora dando-lhes, no Sujeito em que qualquer sujeito pode contemplar a sua própria imagem (presente e futura) a *garantia* de que é efectivamente [sic] deles e Dele que se trata [...] (Althusser, 1980, p. 110-111, grifos do autor).

Nessa direção, Pêcheux (1997b, p. 117, grifos do autor) mostra que é pela *identificação* que “[...] todo sujeito ‘se reconhece’ como homem, ou também como operário, empregado, funcionário, chefe etc., [...] e como é organizada sua relação com

² Optei por trazer os recortes discursivos relativos a trechos de falas dos personagens conforme transcrição legendada em português.

aquilo que o representa”. Também esclarece que a *identificação imaginária* depende da *identidade* que é o “fundamento da imputação e da responsabilidade”, tocando no simbólico pela remissão ao nome próprio e à lei – o que significa, de acordo com o autor, que a interpelação, ao mesmo tempo em que é ideológica, é jurídica (Pêcheux, 1997b, p. 265).

Mas e quando algo falha na identificação, seja por parte do sujeito ou por parte do outro sobre o sujeito? No caso de Samantha, a identificação com *ser uma pessoa* é perturbada pela imagem que retorna todas as vezes que se olha e é olhada por outras pessoas. Ao ter o ânus situado no local da boca, o rosto de Samantha é identificado, na condição de imagem fotográfica lida e interpretada pelo Instagram, como imagem inapropriada por ferir as Diretrizes da Comunidade do Instagram, e, portanto, proibida de postagem e circulação nessa rede social. Além disso, a “máquina” não identifica/reconhece o rosto de Samantha como um rosto de um sujeito qualquer e tampouco reconhece a foto dela enquadrada nas exceções de “**fotos [...] em situações relacionadas à saúde (por exemplo, pós-mastectomia, conscientização sobre câncer de mama ou cirurgia de confirmação de gênero) [...] [que] são permitidas**”. O ânus no lugar da boca, como retorno do *estranho* (Freud, 1919) que tangencia o *indizível* “[n]o encontro com o real, com aquilo que não tem inscrição na linguagem” (Mariani, 2017, p. 41), é lido, pelo Instagram, como “nudez”, logo, impossível de ser aceito.

De fato, não se trata apenas de uma proibição de fazer circular uma imagem fotográfica, postada por Samantha, por violar as Diretrizes da Comunidade do Instagram. Trata-se de uma *interdição*, como *silenciamento* do sujeito, ao se barrar a sua existência *especular* (imaginária), pela qual os sujeitos se relacionam com os outros, na *sociedade escópica* – “[...] comandada pelo olhar que conjuga a *sociedade do espetáculo* descrita por Guy Debord e a *sociedade disciplinar* descrita por Michel Foucault” (Quinet, 2004, p. 280, grifos do autor). Dessa forma, o silenciamento, como *política do sentido/silêncio*, se manifesta como *silêncio local* enquanto interdição do dizer/do significar, como “produção do interdito, do proibido”, nos termos de Orlandi (1997, p. 77).

Na antropologia, Le Breton (2019, p. 189-190; p. 191) aborda a ambivalência do rosto, este que é tanto um provável “primeiro motivo de admiração”, no Ocidente, para aquele que se olha em um espelho ou fotografia, como, “[...] para si mesmo, o lugar mais próximo do Outro”. E exemplifica:

“Não me pareço comigo”, comenta a pessoa que, sem complacência, passa demasiado tempo diante do espelho. Questionada por seu rosto, o abalo experimentado, em vez de ser de ordem estética (achar-se feia ou banal), reside mais profundamente na estranheza de ter este rosto, e não outro (Le Breton, 2019, p. 191).

O rosto como *o estranho* que assombra Samantha e que não permite o reconhecimento de si na relação com os outros e desses com ela tem a ver com a causa de desejo de se ter aquilo que não pode ter: a boca no rosto. Quanto ao desejo, Maliska (2017) explica que é preciso considerar a diferença entre o objeto *a*, objeto causa de desejo, que tem a ver com a falta, e objeto de desejo, que tem a ver com a presença, na tentativa de suprir essa falta primordial. E é justamente na relação do sujeito com o objeto

a, causa de desejo, que a angústia advém. Como diz Lacan ([1962-1963] 2005, p. 98), “a manifestação mais flagrante desse objeto *a*, o sinal de sua intervenção, é a angústia”, esta que é, retomando explicação do psicanalista, *sinal do real*, e por isso, dentre todos os sinais, justamente o que *não engana*.

Em uma das cenas, quando está saindo de uma lanchonete, onde sofre deboche da atendente (esta que também é motivo do deboche de outros, em cenas outras, por ser obesa), Samantha é abordada e assediada na rua por dois rapazes, quando estava para entrar em seu carro. Enquanto tomam-lhe a bolsa e os objetos que estavam com ela – como um funil roxo preso a uma mangueira, que utiliza para se alimentar, injetando-o na boca, situada no local do ânus, e um caderno, onde cola bocas de tons rosa, lilás e roxo, recortadas de revistas –, um dos rapazes pergunta: “Se você tem a bunda na cara, tem a boca na bunda?”. Após pega à força e jogada no chão, ao lado do carro, com o objetivo de ser filmada, com o celular, para exposição do que estaria no lugar do ânus, ela desfere um chute e consegue escapar. Assustada e chorando, fuge do local dirigindo, quando seu carro sofre um impacto e para. Ao som externo de gritos, ela observa, pela janela do carro, perplexa, a cena que só mais tarde é dada a ver: Cristian, o adolescente que não queria ter pernas, está estirado no asfalto, e agora sorri.

Em casa, sentados à mesa, o pai conduz uma comemoração pelo aniversário de Samantha, com velinhas sobre um bolo, que são apagadas por flatulências soltadas do ânus da aniversariante, como se fosse um sopro comum de apagar velas. Então, ouvem o noticiário: “Cristian, o garoto de 17 anos que foi atropelado há alguns dias na região de Lucero, acabou de morrer. Suas pernas foram separadas do corpo e apesar da hemorragia controlada, não resistiu à infecção. Ainda não se sabe nada sobre o motorista que fugiu”. Em reação à notícia, o pai diz a Samantha: “Que horrível! Como pode ter pessoas assim?”. Mais à frente, quando retorna à cena dos dois, o pai afirma: “Ficou chocada com a notícia, né filha?, Pessoas assim não deveriam viver”. E então presenteia a filha com a máscara de unicórnio, em comemoração ao seu aniversário.

Em contínua angústia, Samantha sai outra vez de casa sem a “proteção” da máscara, e se depara novamente com os dois rapazes que a abordaram da outra vez. Eles a levam para um beco, a deixam de quatro e um deles retira a sua calça para ver o que há no lugar do ânus, quando vê a boca e estupra a moça. Sem a proteção da fantasia, “a presença do objeto *a*, enquanto angústia”, se dá no encontro não esperado com o real, assim como já observado por Vasconcelos e Pena (2019, p. 29) acerca do pensamento lacaniano. Discursivamente, como explica Pêcheux (1997a, p. 29), “não descobrimos, pois, o real: a gente se depara com ele, dá de encontro com ele, o encontra”.

O REAL DO CORPO É A FALTA

Cristian, o adolescente que deseja não ter pernas, têm uma relação conflitante com a mãe, Claudía, estabelecida diante do abandono do pai. O recorte seguinte é de uma consulta com a psiquiatra, que conversa a sós com a mãe de Cristian, e, em seguida, também com ele, na presença de Claudía.

Seu filho tem Síndrome [Transtorno] de Integridade Corporal.
Que diabos é isso?
Seu filho não reconhece as pernas como elas são.
Está louco?
Não, só precisa de ajuda.
Por que ele tem isso?
Pessoas com SIC.../ [interrupção por Claudia].
O que é isso?
[...]
Eles veem um amputado e os toma como modelo ou não se sentem amados e acham que como amputados conseguirão o afeto que precisam.

Em seguida, a psiquiatra diz a Claudia para chamar Cristian, que estava na sala de espera, sentado em uma cadeira de rodas, cortando-se acima do joelho com um canivete.

O que acha que há de errado com seu filho?
Ele diz que não quer ter pernas.
Não é isso [, intervém Cristian].
Então, o que é? [, pergunta a Psiquiatra].
Estas pernas não são minhas.
Como assim? Quer outras pernas?
Não, não quero outras. Não quero ter pernas, não quero andar. Quero me livrar delas.
Não é possível. Suas pernas estão saudáveis.
Mas elas não são minhas. É o meu corpo, não é?
Você é feliz? Cristian, você é feliz?
E acha que será feliz sem pernas?
Sim.
E por que acha isso?
Sereias não têm pernas e são felizes.

A falta, como *real do corpo* (Leandro-Ferreira, 2013), no caso do personagem adolescente, tem a ver com a ausência do pai, que os deixou, a ele e à sua mãe, assim que Cristian nasceu. O abandono do pai foi motivado pelo medo em fazer mal ao filho, tendo em vista o transtorno pedofílico que o levava a desejar sexualmente crianças – quadro de parafilia do pai que era desconhecido por Claudia e Cristian. Como lembrança do pai, Cristian guardava uma foto dele em que se vê uma sereia da cor roxa tatuada no braço direito.

Como abordado, a angústia, como sinal do real, se dá na relação do sujeito com o objeto *a*, causa de desejo. É por isso que “o real do corpo se descortina na angústia, que não é sem objeto. Isso se pode testemunhar na experiência do estranhamento de si mesmo, de seu corpo” (Fleig, 2004, p. 138). Na compreensão lacaniana, como abordam Vasconcelos e Pena (2019, p. 27), “e, ainda que não se apreenda a angústia, que não se possa traduzi-la em palavras, ela se presentifica enquanto uma certeza avassaladora no corpo”.

Cristian, que se veste em tons roxo-lilás e tem os cabelos igualmente tingidos, se corta frequentemente acima dos joelhos e em vários lugares de suas pernas, movido pelo desejo de não ter pernas, já que tê-las angustia o sujeito, desejante de afeto paterno, de ser cuidado. A experiência com adolescentes que se auto escarificam, segundo relatam Vilas Boas, Amparo e Almeida (2019, p. 195, grifos dos autores), levou-as a indagar sobre uma formulação recorrente entre eles: “*‘eu me corto para aliviar uma dor interna’*”. Na mesma página, parafraseando outro autor, e instigadas por uma cartografia que ligue dor corporal à dor psíquica, apontam que cortes autoprovocados por jovens, sendo a parte superior das pernas uma das partes alvo do corpo – como ocorre com o personagem Cristian em *Peles* –, são significados por eles como um “ato inevitável” que “provoca um grande alívio”. Tais cortes na pele, que são produzidos pelo sujeito adolescente de forma intencional, resultam em uma cicatriz que não pretende inscrever uma “imagem como essencial” (Vilas Boas; Amparo; Almeida, 2019, p. 195). No caso de Cristian, o corte marca o sujeito desejante da presença do pai, que é falta.

As autoras explicam que a escarificação, a recorrência à dor corporal, é uma forma do sujeito não se perder na dor psíquica. “O envelope de sofrimento paga pela continuidade do *eu*. A escarificação coloca a questão da dor na necessidade interior do ato, é um jogo de proteção do sujeito. [...]. O sujeito quer mesmo é cortar o sofrimento e, na dor, busca um alívio” (Vilas Boas; Amparo; Almeida, 2019, p. 203, grifo das autoras).

Quanto ao significante sereia, este aparece como representação simbólica que vem tamponar a falta do pai. Enquanto as pernas, para Cristian, se apresentam como interdição, aprisionamento do sujeito, sofrimento, o *objeto de desejo* cauda de sereia, com a qual podia encobri-las, permitiam-no sentir-se livre/protegido. Nesse sentido, a falta e o desejo, segundo Mariani (2017, p. 40-41), “escrevem a fantasia estruturante, constitutiva da realidade psíquica na qual o sujeito supõe que poderá recuperar o que falta”.

Em determinado momento, angustiado, Cristian sai correndo do consultório pelas ruas, quando então para entre duas caçambas de lixo, deitando-se no asfalto com as pernas estendidas para a rua, ao avistar um carro que vinha em sua direção. Sem notar sua presença, Samantha, que dirigia assustada, fugindo do local do assédio, passa com o carro sobre as pernas de Cristian. Ele grita de dor. Seus olhares se fixam. Samantha está perplexa e Cristian sorri. Ao passo que a angústia de Samantha se intensifica, a de Cristian é *superada* pela fantasia: tornar-se uma sereia e, assim, não ter pernas – imagem esta que se materializa ao final, depois de perder as pernas, o que o leva à morte.

No texto “Rasgaduras do *artístico* em intrincações performáticas da imagem corpo-sujeito”³, eu trago a compreensão discursiva de corpo como *cicatriz da falta/do sujeito*. Cicatriz no sentido de existência de uma ferida sempre aberta, por mais que se busque/tenha buscado tamponar. Como materialidade do sujeito e, portanto, materialidade discursiva, o corpo jamais poderia representar uma completude ou satisfação plena. Sendo a falta o seu real, o corpo é sempre desejante, ferida aberta em busca de suturas que se desdobram em outras feridas e suturas.

³ Texto inédito escrito para o livro *O corpo na Análise do Discurso: conceito em movimento*, organizado por Maria Cristina Leandro Ferreira e Luciana Iost Vinhas, que se encontra no prelo.

PELE INVÓLUCRO DO CORPO CICATRIZ DA FALTA

“A pele já é escrita. Seus traços, suas marcas, suas cicatrizes, suas rugas tanto são sinais visíveis e palpáveis que revelam toda a ambigüidade [sic] da apercepção do corpo” (JEUDY, 2002, p. 85), como observa-se em *Peles* (2017). Ernesto, o homem atraído por mulheres fisicamente deformadas, namora Ana, uma mulher que tem uma das faces desfigurada, com depressão da pele sobre os olhos, parte do nariz e boca. Ao mesmo tempo em que namora Ernesto, Ana se relaciona com Guille, um homem que no passado se enquadrava nos padrões de beleza masculina, mas teve a cabeça/rosto/pescoço desfigurados por queimaduras, e com quem ela aparentemente se identifica, dizendo amá-lo, e se encontra às escondidas. Guille, por sua vez, não se conforma com sua atual aparência, desejante de reaver o rosto de antes, enquanto Ana vivencia a aceitação de si mesma, tal como se apresenta.

Acerca da pele, Rivera (2013, p. 249), em uma parte do livro *O avesso do imaginário*, em que aborda sobre o trabalho artístico de Ernesto Neto, envolvendo a pele e o espaço, afirma que a pele, sendo o fora, delimita, traça bordas e marca fendas na direção do mundo. Mas ao mesmo tempo que se espera “que eu fique ‘dentro’ de minha própria pele, encarnando uma unidade localizável em um dado local”, há “algo que pode vir me revirar no espaço, tirando-me subitamente do lugar e apresentando a pele fora de mim, *im-própria* – e no entanto, tão profundamente íntima”.

Ana e Guille materializam esses sentidos de pele descritos por Rivera e sentidos de cicatriz abordados por Jeudy (2002): no caso de Ana, tal significação tem a ver com o fato de a cicatriz inspirar uma “estética da visão” em uma relação amorosa, quando não percebida como machucado, sendo “o olhar do Outro” o responsável por subtrair dela “a sua monstruosidade aparente” (Jeudy, 2002, p. 85). É assim que Ana vê beleza em Guille, assim como também vê beleza nela mesma, como aceitação. Quanto a Guille, a cicatriz pesa como ferida aberta no “idealismo da beleza baseado na integridade do corpo, representada pela superfície lisa da pele” (Jeudy, 2002, p. 85). A desfiguração do rosto/pescoço de Guille, com a pele enrugada pelas queimaduras sofridas, leva ao não reconhecimento do *eu* na projeção especular. Conforme Jeudy (2002, p. 85), “pelo fato da cicatriz se tornar um sinal pessoal, um sinal exclusivo do ego, é preciso que o olhar do Outro não seja de reprovação, manifestando o que se chama comumente como o horror de um desastre”. No caso de Guille, o olhar que retorna reprova e nega, causa horror, ao mesmo tempo que move o sujeito em busca do *eu*.

Em uma cena em que Ernesto dialoga à mesa de jantar com Ana, na casa dela, tomada por tonalidades do pastel ao rosa, ele justifica o fato de ter sido expulso de casa pela mãe, após ter sido flagrado por ela se masturbando diante de um porta-retrato de Ana: “É que eu nunca cheguei a dizer para a minha mãe que eu não gostava das mulheres normais”. Então Ana, já decidida a terminar com Ernesto, revida: “Eu sou mais do que uma mulher deformada”. / “[...] porque a única coisa que você gosta em mim é o meu físico. Isso é uma doença”. / “As peles mudam. Ou sofrem cirurgia. Se transformam. A aparência física não é nada”. De fato, a relação que Ana estabelece com seu corpo, enquanto sua materialidade, bem como com o corpo do outro, também como materialidade do sujeito, sinaliza que “[...] a pele retira do corpo seu *status* de objeto, no momento em que ela não é mais percebida como o invólucro das formas” (Jeudy, 2002, p. 84, grifo do autor).

A relação de Ana com Guille também não é sem inquietações. Guille deseja reaver o rosto de antes, enquanto Ana, até então, deseja-o tal como o vê. Seguidamente a uma discussão com ela, Guille depara-se, na saída do prédio de Ana, com uma pasta repleta de dinheiro ao lado de um corpo morto. Apropria-se do dinheiro, decidido a submeter-se a uma cirurgia de reconstrução da pele. A forma como Guille se marca em sua decisão movimenta parte de uma mesma formulação, que dita em momentos distintos, de formas diferentes, ora por Ana, ora por ele, deriva para a sua negação. “Fomos feitos um para o outro”, dita por Ana, quando reafirma sua decisão em terminar com Ernesto e ficar com Guille, e “Fomos feitos um para o outro”, dita por Guille, quando da decisão pela cirurgia, deriva para “Não fomos feitos um para o outro”, quando, de fato, Ana *olha* para Guille e (não mais) o (re)conhece, ao passo que olha para si mesma e se *des*-conhece. “Tal qual uma superfície com seus próprios relevos, ela [a pele] transforma o corpo-objeto em corpo-texto” (Jeudy, 2002, p. 84).

Sobre o *reconhecimento* ideológico que se dá nos rituais cotidianos mais elementares, e que está na dimensão da “consciência” dessa prática incessante, Althusser (1980, p. 98) explica que de forma alguma ele nos dá o *conhecimento* de como tal mecanismo funciona. Na relação entre Ana e Guille, algo *falha* nesse mecanismo de *reconhecimento*, vindo perturbar a identificação do eu-outro, de modo que sujeitos e sentidos se movimentam dentro das formações discursivas com as quais se identificavam e para fora delas, encontrando novamente onde se “agarrar”, já que não há como estar fora da ideologia.

O desfecho filmico sobre esse “triângulo amoroso” mostra uma mulher em busca de si mesma, livre da objetificação doentia de Ernesto, com quem termina o relacionamento, bem como da insatisfação narcísica de Guille, de quem também se afasta, ou mesmo do controle da mãe, que a mantinha no mundo “cor-de-rosa” das paredes de sua casa.

Enquanto corre pelas ruas da cidade, os tons rosa de seu moletom ganham outros sentidos, à medida que ouvimos sua voz na leitura muda de Guille do bilhete que ela afixou no espelho da penteadeira do seu quarto, apoiando a decisão de Guille pela cirurgia plástica, torcendo pela sua felicidade, e manifestação a sua decisão: “Decidi que também vou ser feliz. Mas farei isso sozinha. Pela primeira vez, sem minha mãe [que a “protegeu” em um cenário cor-de-rosa] ou qualquer homem”. Por mais que surpreenda [não pareça], Guille, não fomos feitos um para o outro”. Guille, então, submete-se à cirurgia reconstrutora da imagem especular de antes e Ana apaga os contados dele e de Ernesto do celular, passa batom em frente ao espelho e emborca o porta-retrato da mãe vestida de rosa, que se encontrava na sua penteadeira. Como explica Jeudy (2002, p. 127), “o corpo é o lugar desse jogo entre o idêntico e o diferente”, e “quando a identificação narcisista asfixia nossa existência, buscamos uma violação da obscenidade, e quando a obscenidade do outro se torna de difícil aceitação, refugiamo-nos na complacência especular”.

O ARTÍSTICO FAZ RASGADURA NA IMAGEM

A imagem *arde com o real, arde pelo desejo, arde pela destruição, arde pelo movimento, arde pela dor, arde pela memória*, nos ensina Didi-Huberman (2012). Em *Peles* (2017), a forma como o artístico, discursivamente, mobiliza o olhar para o corpo-

sujeito paradoxal como *e-feito* angústia em meio a contradições do social no jogo (do avesso) do imaginário vai produzindo fissuras nas imagens de corpos-sujeitos especulares na emergência de corpos-sujeitos reais. O que, de fato, angustia o sujeito não é a deformidade ou doença em si, mas o tamponamento das contradições do social em um mundo normalizad[o] que “não acaba nunca de *se dividir em dois*” (Pêcheux, 1990, p. 12, grifos do autor). Isso porque, “[...] suturar a angústia não consiste senão em recalcar, ou seja, acreditar preencher o vazio pondo cada termo da cisão num espaço fechado, limpo e bem guardado pela razão – uma razão miserável, convém dizer”, afirma Didi-Huberman (2014, p. 38).

Para Pêcheux, os processos de reprodução ideológicos, tais como os que observamos em *Peles*, são também local de “*resistência múltipla*” e emergência do “imprevisível contínuo”, já que os rituais ideológicos estão sujeitos a “rejeições e atos falhos” que levam a questionar as reproduções (Pêcheux, 2011, p. 115, grifos do autor). Nesse caminho da resistência, Lagazzi (2011, p. 289) lembra da insistência pecheutiana acerca da possibilidade de realização do alhures pela contradição, o que significa, conforme explica a analista, deixar “trabalhar a diferença” para que o “deslocamento” se faça possível.

Enquanto o imaginário e o real são o avesso um do outro, o simbólico é a tentativa de articular o real e o imaginário, como explicam Jorge e Ferreira (2014). É justamente ao dar movência às contradições que o trabalho do artístico em *Peles* produz rasgaduras da imagem de corpos-sujeitos paradoxais, em suas contínuas angústias, fazendo irromper corpos-sujeitos reais na relação com a *falta*, já que há uma “ligação radical da angústia com o objeto como aquilo que sobra”, sendo “sua função essencial”, de fato, “ser o resto do sujeito, o resto como real” (Lacan, [1962-1963] 2005, p. 184).

Pela mobilização do dispositivo discursivo *o artístico como rasgadura da imagem*, o trajeto analítico apontou para a angústia como desencadeadora de uma torção do sujeito na rasgadura da imagem especular pela imagem escópica, do olhar (do) Outro, que tangencia a morte, mas não funciona como o seu motor. Torção como *indistinção dos limites*, desfazendo a “finitude das fronteiras” e possibilitando a irrupção do inconsciente, sendo passagem do “possível ao impossível” e do “visível ao invisível”, como explica Leandro-Ferreira (2013, p. 130).

Já nas partes finais do filme, Samantha sai correndo a pé por um viaduto de grades roxas, depois de ter sido estuprada, e desmaia antes de conseguir se jogar lá de cima. Ernesto, deixado por Ana, surge no mesmo lugar e é contido de sua tentativa de também se atirar do viaduto ao ouvir o toque de um celular caído no chão: era o pai de Samantha, ligando para a filha. Quando desperta, Samantha e Ernesto se olham, e ela pede ao desconhecido: “Não me machuque, por favor”. E Ernesto sorri, admirado. Já em sua casa, levada por Ernesto, que conversa com o pai dela, Samantha, deitada no sofá, ouve a notícia sobre as investigações da morte do garoto Cristian, relatando que o depoimento da psiquiatra à polícia revelou que o adolescente sofria de Transtorno de Identidade Corporal, doença que o fazia desejar não ter pernas. Logo, a suspeita era de suicídio, sendo que os pais seriam investigados por abuso infantil.

Não é a morte biológica que materializa a superação da angústia dos corpos-sujeitos paradoxais em *Peles*, pois “só há superação da angústia quando o Outro é nomeado” (Lacan, [1962-1963] 2005, p. 366), como ocorreu com Cristian. A discursividade filmico-artística aponta, tal como Blanchot (2011, p. 266) nos possibilita pensar, a partir de sua

menção a Freud, que “aquele que busca esclarecer a repetição pela morte é também levado a quebrar a morte como possibilidade, a encerrá-la no encantamento da repetição”.

Na cena final de *Peles*, Samantha e Ernesto, este agora vestindo camisa roxa e não mais rosa, materializam o beijo *im*-possível, *im*-pensável, *in*-desejado. E como “[...] todo grande poema é o lugar linguageiro de uma confrontação radical com o real” (Badiou, 2017, p. 40), a arte, inquietantemente, nos leva a *dar de encontro com ele, o encontrar*, relembando Pêcheux (1997a).

REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, L. *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado*. Lisboa: Editorial Presença, 1980.
- ANZIEU, D. *O eu-pele*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.
- BADIOU, A. *Em busca do real perdido*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BIRMAN, J. *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação*. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*. 1. reimpr. São Paulo: Editora 34, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed., 2. reimpr. São Paulo: Editora 34, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. *Pós – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 206-219, nov. 2012.
- FLEIG, M. O mal-estar no corpo. In: KEIL, I.; TIBURI, M. (org.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004. p. 131-139.
- FREUD, S. O ‘estranho’ [1919]. In: SALOMÃO, J. (dir.). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Tradução José Luiz Meurer. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XVII. p. 235-267.
- INDURSKY, F. Remontando de Pêcheux a Foucault: uma leitura em contraponto. In: INDURSKY, Freda; LEANDRO-FERREIRA, M. C. (org.). *Michel Pêcheux e a análise do discurso: uma relação de nunca acabar*. São Carlos: Claraluz, 2005. p. 183-194.
- INSTAGRAM. *Termos de uso*. Disponível em: https://help.instagram.com/581066165581870/?helpref=hc_fnav. Acesso em: 18 maio 2023.
- JEUDY, H-P. *O corpo como objeto de arte*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- JORGE, M. A. C.; FERREIRA, N. F. *Lacan, o grande freudiano*. 4 reimpr. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- LACAN, J. *O seminário, livro 10: a angústia (1962-1963)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LAGAZZI, S. Análise de discurso: a materialidade significativa na história. In: RENZO, Ana Di; MOTTA, A. L. A. R. da; OLIVEIRA, T. P. de (org.). *Linguagem, história e memória: discursos em movimento*. Campinas: Pontes, 2011. p. 275-290.
- LARA, R. M. A cidade é passar(ela) de corpos-sujeitos errantes. In: FERNANDES, Célia Bassuma; GARCIA, D. A. (org.). *Materialidades e(m) discurso*. Campinas: Pontes, 2022. p. 93-113.
- LE BRETON, D. *Rostos: ensaio de antropologia*. Petrópolis: Vozes, 2019.
- LEANDRO-FERREIRA, M. C. Discurso, arte e sujeito e a tessitura da linguagem. In: INDURSKY, F.; LEANDRO-FERREIRA, M. C.; MITTMANN, S. (org.). *O acontecimento do discurso no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 2013. p. 127-139.
- MALISKA, M. E. *Gozo(s): do sintoma ao sinthome*. Campinas: Pontes, 2017.
- MARIANI, B. (In)dizível, in(dizível), in(visível): linguística, análise de discurso, psicanálise. In: MARIANI, B. et al. (org.). *Indizível, ininteligível e imperceptível: o sujeito contemporâneo e seus arquivos*. Icarai-Niterói: Eduff, 2017. p. 31-47.
- ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 4. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

PÊCHEUX, M. Delimitações, inversões, deslocamentos. *Caderno de Estudos Linguísticos*, Campinas, n. 19, p. 7-24, jul./dez. 1990.

PÊCHEUX, M. Ideologia – Aprisionamento ou campo paradoxal? *In: PÊCHEUX, Michel. Análise de discurso: Michel Pêcheux. Textos escolhidos por Eni Orlandi. Campinas: Pontes, 2011. p. 107-129.*

PÊCHEUX, M. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. 2. ed. Campinas: Pontes, 1997a.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 3. ed. Campinas: Pontes, 1997b.

PIELES [PELES]. Direção: Eduardo Casanova. Espanha, 2017. 77 min, son., color.

QUINET, A. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

RIVERA, T. *Arte e psicanálise*. 2. reimpr. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

RIVERA, T. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SOBRAL, P. O.; VIANA, T. de C. O corpo, o irrepresentável e a angústia. *In: CHATELARD, D. S.; MAESSO, M. C. (org.). O corpo no discurso psicanalítico. Curitiba, Apris, 2019. p.*

VASCONCELOS, A. C. P.; PENA, B. F. Angústia: afeto que não engana. *Reverso*, Belo Horizonte, ano 41, n. 78, p. 27-34, dez. 2019. Disponível em:

<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/reverso/v41n78/v41n78a03.pdf> . Acesso em: 11 jun. 2021.

VILAS BOAS, L. M.; AMPARO, D. M. de; ALMEIDA, S. F. C. de. A dor na carne apazigua a outra dor: “Eu me corto para fazer parar de doer”. *In: CHATELARD, D. S.; MAESSO, M. C. (org.). O corpo no discurso psicanalítico. Curitiba, Apris, 2019. p. 195-205.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.